

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI

V. OBJETIVIDAD Y NARRACIÓN: EMERGENCIAS DE LA VERDAD

Pablo Ferrando García



Roma, ciudad abierta

1. UNAS ACOTACIONES PRELIMINARES.

El origen del neorrealismo italiano proviene de la resistencia cultural al fascismo y de su atracción por el modelo literario americano en la década de los treinta y cuarenta. Pese a que *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) consolidó oficialmente la corriente neorrealista, el primer paso importante fue *Obsesión* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943), pero suele olvidarse que nueve años antes ya se encontraba el precedente de éste en *Toni* (*Toni*, Jean Renoir, 1934). En un artículo redactado a propósito para el reestreno de su película **(1)**, Renoir indica las enormes coincidencias que hay entre las propuestas estéticas de Toni y las del neorrealismo italiano. El papel de Renoir en la génesis de la tendencia del cine italiano de posguerra es indiscutible puesto que Visconti colaboró como ayudante en el mencionado filme, fue además el responsable de darle a conocer a éste la novela de James

1. André Bazin: *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1999, pág.46.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



M. Cain, publicada en 1934, *El cartero siempre llama dos veces* (*The postman always rings twice* [2]), y también la literatura moderna, que, a la postre, sirvió como importante material de base narrativo para el cine neorrealista. Como veremos más adelante, el propio Rossellini no duda en admitir la decisiva influencia de la vanguardia literaria norteamericana.

Hemos precisado esta referencia germinal porque nuestra propuesta va a tratar de establecer las enormes afinidades que existen entre las técnicas narrativas de Rossellini con Hemingway. Si Visconti tenía la intención inicial de estrenarse como realizador con el relato de Giovanni Verga, *L'amante di Gramigna* (*vita dei campi*) (3), la censura impuesta por el Ministro de Cultura, Alessandro Pavolini, se la denegó. Entonces fue cuando decidió filmar la novela negra de James M. Cain, de la que le había llegado una traducción mecanografiada gracias a Jean Renoir.

También conviene señalar que éste fue el período en el que los escritores italianos (Elio Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, entre otros), los críticos y futuros cineastas (4) de la posguerra descubren la cultura americana: traducen las obras de William Faulkner, John Dos Passos, Ernst Hemingway o John Steinbeck y la acogida de estos textos coincide con el gusto por el cine americano. Además, la política neoliberal de Roosevelt favoreció un proceso democratizador y esta nueva situación fue considerada el modelo a seguir

2. La MGM encargó a Tay Garnett, en 1946, una interesante versión cinematográfica respetando el mismo título de la novela de James M. Cain. Los herederos del escritor norteamericano no permitieron estrenar Obsesión en los Estados Unidos.

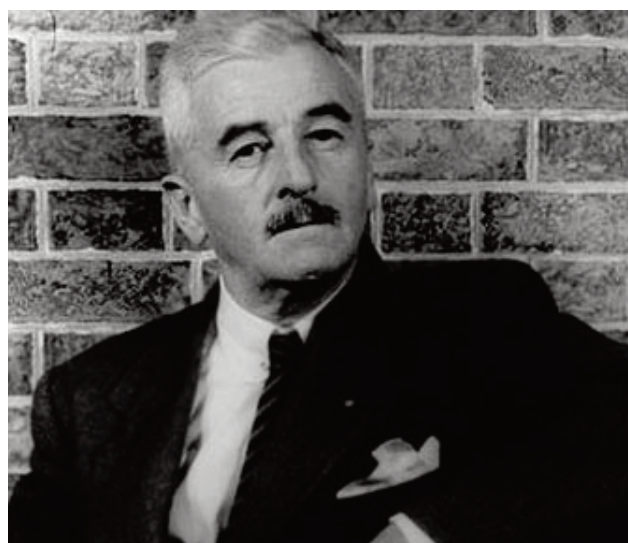
3. Giovanni Verga fue el principal representante del verismo y renovador de la novela italiana. Ha sido el autor de *Caballería Rusticana* (1880), obra que, a su vez, inspiró al compositor Pietro Mascagni para componer la ópera del mismo nombre; *L'amante di Gramigna* fue publicada en 1880. Más tarde, en 1968, Carlo Lizzani la adaptó al cine con Gian María Volonté, Luigi Pistilli, Ivo Garrani y Stefania Sandrelli.

4. Nos estamos refiriendo a los colaboradores de las revistas *Cinema* (liderada por el hijo del duce, Vittorio Mussolini) y *Bianco e Nero* (creada por el mismo Centro Sperimentale di Cinematografia): Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Mario Alicata, Michelangelo Antonioni, Guido Aristarco. También habría que añadir tanto a los profesores (véase Umberto Barbaro, comunista y conocido opositor al gobierno fascista, o Luigi Chiarini, realizador cinematográfico liberal), como a los alumnos: el propio Antonioni, Pietro Germi, Giuseppe De Santis, Rossellini... Todos ellos trataron de dar paulatinamente a los textos un talante mucho más liberal y arrojaron luz sobre las modernas nociones teóricas al traducir ensayos de Pudovkin, Eisenstein, Balazs o Arnheim.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Cesare Pavese



William Faulkner

entre los italianos dentro de su oscura y hermética nación, máxime cuando la cultura italiana se veía limitada, provinciana y la realidad mostrada en la nueva literatura americana sirvió de base para las discusiones en torno al concepto y los límites del realismo moderno.

Existe, por otra parte, la falsa idea según la cual la corriente cinematográfica italiana de posguerra estableció una ruptura diáfana con el cine del régimen fascista, pero en realidad no es así. Más bien se trata de una continuidad pues podemos encontrar bastantes elementos neorrealistas procedentes del régimen dictatorial: desde esa firme defensa de un cine nacional, popular y realista, manifestada en una serie de revistas especializadas (*Cinema* y *Bianco e Nero*) hasta la propia repercusión que tuvo el acervo cultural impulsado por la histórica escuela cinematográfica (el *Centro Sperimentale di Roma*), además de los jóvenes escritores y los críticos ya mencionados. Si comparamos la producción anterior con la década que nos ocupa, advertimos, en buena medida, ciertas similitudes en la realización de una serie de películas rurales, comedias y relatos cotidianos con tono documental como *Tierra Madre* (*Terra Madre*, Alessandro Blasetti, 1931) y *¡Qué sinvergüenza son los hombres!* (*Gli uomini che mascalzoni...*, Mario Camerini, 1932). En ambas películas señaladas se encuentran rasgos de un referente cotidiano y familiar. Tales ingredientes son comunes al neorrealismo, sobre todo en la producción documental. De hecho, las máximas instancias fascistas favorecieron este tipo de trabajos. Entre los que despuntaron cabe señalar la intervención del militar Francesco De Robertis, que llevó a cabo *Uomini sul fondo* (*Hombres sobre el fondo del mar*, 1940): un reportaje que llegó a alcanzar cierto éxito dado su carácter descarnado y desmitificador sobre la vida de un marinero. Preci-

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



samente a causa de la favorable acogida de este documental, De Robertis encargó a Rossellini repetir la misma fórmula con *La nave Bianca* (*La nave Blanca*, 1941), un filme propagandístico del Ministerio de la Marina cuyo fin era promocionar el cuidado de los marineros heridos en combate por las grandes naves hospitales. En dicha película, sin embargo, encontramos hondas significaciones cristianas **(5)** en las escenas de ficción que colisionan con aquellas imágenes documentales (bajo el inequívoco enunciado fascista integrando al hombre con la máquina). Y es esta opción la que se convertirá en el distintivo de Rossellini, y por extensión de esta tendencia, es decir, la fusión de ciertas técnicas documentales en el interior de una ficción.

2. LA MOSTRACIÓN.

Abbas Kiarostami llegó a afirmar en cierta ocasión que hay “una similitud entre mis filmes y los de Chaplin, pero no por eso he manejado la cámara de la misma manera. Las similitudes son inevitables porque hay en nuestro cine una lógica de vida y no una lógica de imagen” **(6)**. Esta lógica de vida a la que alude Kiarostami nos hace comprender por qué Hitchcock se encuentra, a su vez, en el extremo opuesto a los presupuestos fílmicos de Kiarostami y, por extensión, a los de Rossellini. Es sobre todo en *El viento nos llevará* (*Bod Mara Jahad Bord*, 1999) donde nos permite hallar, a través de la vastedad del entorno cotidiano, una serie de instantes en los cuales se produce la emergencia de una revelación. Por medio de la minimización del relato apreciamos un proceso de conocimiento mediante la experiencia del mismo devenir visual. Se trata de un fluir subterráneo del mundo que aflora en las imágenes capturadas sin un aparente control fílmico predeterminado. La modernidad cinematográfica de Kiarostami (y la de Rossellini) radica en una puesta en escena basada no tanto en la narración como en la captura de la realidad. De este modo el espectador no opera sobre unas expectativas dramáticas sino sobre el saber inferido por la vivencia de las imágenes.

El mismo afloramiento de la verdad se deriva, según Kracauer, de una “calidad cinemática” **(7)**, o sea, de esa permeabilidad entre el mundo real con aquello

5. En dicho filme puede advertirse un discurso explícito sobre la preocupación de las fuerzas navales hacia los heridos en la lucha, unido a un relato paralelo, entre un marino y una enfermera, en clave melodramática donde se honra la sacrificada caridad de la mujer investida con la cruz cristiana para su plena entrega a un virtuoso amor.

6. Declaraciones vertidas en los extras del lanzamiento comercial en DVD de *El chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921) del sello MK2.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Abbas Kiarostami



Roberto Rossellini

que es mostrado en las imágenes. Por tanto, el cine de Kiarostami y Rossellini tienen una explícita vocación ontológica por adherirse a la literalidad de las cosas y sólo a ella. En este sentido cabe hablar de un cine en primer grado, es decir, de las cosas en su desnudez. Así, tanto Abbas Kiarostami **(8)** como Roberto Rossellini procuran mostrar imágenes que transpiren verdad al ser testigos de una realidad emergente y literal en la que puedan dotar de experiencia vital para el espectador durante la misma proyección. Nos encontramos, pues, ante narraciones fenomenológicas en la cual desaparece la figura demiúrgica del narrador gracias al recurso de la focalización externa. Dicha técnica narrativa se encuentra más cerca de la escritura objetiva, del documental.

Como ya he señalado en alguna ocasión **(9)**, Rossellini se preocupa más por mostrar o describir situaciones que por el hecho de narrar. El acto enunciativo se produce a través de la mirada y no con el juego retórico de la narración. Y creo que, en concreto, el episodio de Florencia en *Paisà* (*Paisà*, Rossellini,

7. Kracauer, Sigfried: *Teoría del cine (La redención de la realidad física)*. Barcelona: Paidós. 1989. pág.320.

8. Pese a esta coincidencia entre ambos cineastas existen también algunas divergencias. La más notable es que en la mayoría de las películas de Kiarostami no operan sobre la función dramática de la *at-tesa* o espera, sino por la repetición de situaciones y de las acciones de los personajes. Sobre estas discrepancias estéticas-fílmicas ver el texto esclarecedor y estimulante de Ángel Quintana: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona. El Acantilado. 2003. págs. 237 - 252.

9. Ferrando García, Pablo: *Roma, ciudad abierta (1945)*. Nau Llibres/Octaedro. Valencia/Barcelona. 2006. págs.124 -126

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



1946) es muy afín a esta concepción. Por un lado, tenemos esa actitud relativamente neutra del narrador. Por el otro, advertimos algunas prácticas que son próximas a la dramatización, gracias a una puesta en escena y a unas técnicas de realización que movilizan la interpelación activa del espectador frente al discurso planteado.

Pero ese registro objetivo del que hablábamos arriba no anula, sin embargo, la intervención del narrador. Bien es cierto que la huella de la instancia narradora se manifiesta de forma discreta. Muy al contrario de lo que podría ser, por señalar un ejemplo extremo y al que Bazin gusta referirse también como modelo realista: las primeras películas de Orson Welles. En concreto, señalemos *El esplendor de los Ambersons* **(10)** (*The Magnificent Ambersons*, 1942). En este caso el sujeto de la enunciación queda evidenciado ya sea desde las mismas *ocularizaciones extradiegéticas* o desde la *auricularización cero*, según términos de Jost **(11)**. Es notoria la exhibición de Orson Welles durante la clausura de su película, al presentarse él mismo en voz en *off* mientras vemos únicamente en campo visual un micrófono. Si advertimos esta comparación también es para contrastar la posición tomada por Rossellini frente a la diégesis **(12)** fílmica. Recordemos que el autor de *Paisà* no empleó sonido directo en los rodajes. Tuvo que utilizar las fuentes sonoras en postproducción, lo cual le permitía un mayor y mejor gobierno sobre el material fílmico: la banda musical emerge de manera intermitente aprovechando los huecos en los que no se producen diálogos. Pese a que esta decisión venía impuesta por razones de presupuesto, dado que permitía abaratar costes, no se nos escapa la enorme flexibilidad que ello comporta a la hora de poder dominar las estrategias de persuasión dramática en detrimento de un plus de realismo **(13)**. La banda sonora musical surge durante aquellos instantes en los cuales se requiere más la contemplación de las

10. *El cuarto mandamiento* fue el título de distribución española.

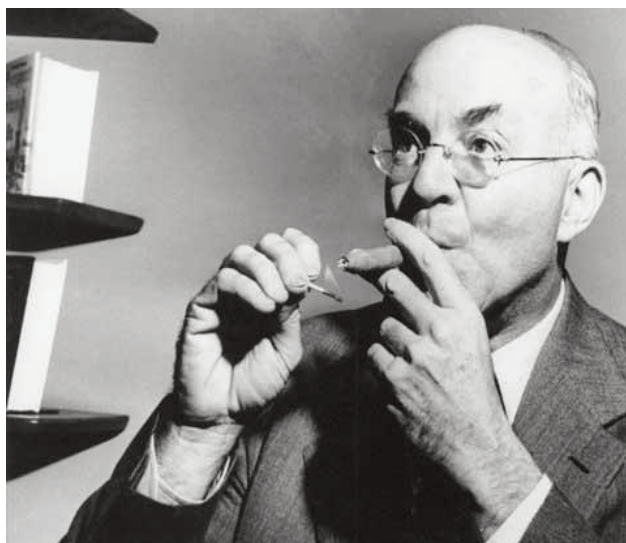
11. Jost, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós Comunicación. págs.143 -147. Por *ocularización extradiegética* entendemos al punto de vista de la imagen tomada por una instancia narrativa ajena al universo de los personajes, desde el interior de la ficción. En cuanto a la *auricularización cero* se corresponde a la perspectiva sonora igualmente manifestada desde el exterior de la ficción dramática. En este caso hablamos del empleo de la banda sonora musical, que está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla sonora hace variar los niveles obedeciendo a razones de comprensión dramática (que se baje, por ejemplo, la música para dejar pasar a los diálogos). Este tipo de sonidos remite a un narrador implícito.

12. Diégesis debe entenderse como todos los elementos que configuran el universo de la ficción, es todo lo que pertenece al interior del relato.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



John Steinbeck



John Dos Passos

imágenes que están caracterizadas por un fuerte dramatismo. Dicho con otras palabras, colorea, empatiza, aclimata, explicita y sobre todo manifiesta un énfasis enunciativo que las imágenes por sí solas no tienen.


Pero concretemos aspectos singulares de *Paisà*. Para ello vamos a abordar el relato de Florencia, dado que puede encontrarse de forma nítida esa combinación entre la objetividad y las técnicas narrativas cercanas a la literatura americana moderna. André Bazin en su célebre texto **(14)** dedicado a Paisà plantea similitudes entre las técnicas literarias de los escritores norteamericanos de la generación perdida (Steinbeck, Hemingway, Dos Passos...) y aquellas que utilizó Rossellini. Efectivamente, podemos detectar algunas coincidencias formales con la escritura de John Dos Passos en su trilogía *U.S.A.* (*El Paralelo 42*, *1919*, *El Gran Dinero*) al utilizar fragmentos donde la *focalización externa* **(15)** de la historia permite reconocer un "ojo de la cámara" mediante el uso de la tercera persona para contar las aventuras de sus héroes. Pero las novelas señaladas arriba combinan técnicas literarias modernas con

13. Al final del capítulo 3ª de *Histoire(s) du Cinéma* Jean Luc Godard se pregunta cómo fue posible que el cine italiano de estos tiempos llegara a ser tan excepcional si los grandes cineastas (Rossellini, Visconti, Antonioni, Fellini...) no registraban el sonido con las imágenes. La respuesta que dio Godard fue que ello respondía a que la lengua de Dante y de Leonardo había pasado a las imágenes.

14. Bazin, André: *Qu'est-ce que le Cinéma?* París: Editions du Cerf / *¿Qué es el cine?* Madrid: ed. Rialp.1990.pág.302.

15. Nos referimos al punto de vista emprendido por el narrador implícito a través del relato y que toma una postura distanciada de los hechos de la ficción.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



algunas estrategias del relato decimonónico (como la exteriorización de los pensamientos de los personajes), y con ejercicios documentales ("como el recurso de titulares periodísticos, la presentación de propaganda comercial o canciones populares" **[16]**). Esta fusión de operaciones tan dispares llevó al autor de la trilogía a unas complejas narraciones caracterizadas por la exposición simultánea de diferentes focalizaciones que invitan a relacionarlas con el montaje cinematográfico. Aunque Claude-Edmonde Magny precisa que la exterioridad del punto de vista en Dos Passos es sólo mera apariencia: "...el relato sería exactamente el mismo si el personaje dijera 'yo'; se nos informa no solamente sobre sus comportamientos, sino también sobre sus emociones, sus preocupaciones, sus reacciones psicológicas; se nos dicen de él cosas que únicamente él puede saber." **(17)**

3. LA NARRACIÓN OBJETIVA DE ERNEST HEMINGWAY

El modelo literario más cercano a las técnicas narrativas de Rossellini, sin duda, es Hemingway. Una vez que estalló, en 1936, la Guerra Civil española Ernest Hemingway se enroló (entre numerosos intelectuales) como voluntario para luchar junto a los republicanos. Mientras estuvo alojado en el Hotel Florida de la Gran Vía de Madrid, y entre visitas al frente, escribió *The Fifth Column and The First Forty-Nine Stories* **(18)** (*La Quinta Columna y Los Primeros Cuarenta y Nueve Cuentos*). Este texto, en realidad, era una recopilación de todos los cuentos que habían aparecido anteriormente, además de la obra teatral que da título a la obra, *La Quinta Columna*, en cuyo prólogo explica por qué este drama no fue representado en su momento: el empresario murió mientras estaba escogiendo a los intérpretes y su sucesor se encontró con enormes problemas económicos. Al final, la obra fue representada en Nueva York un año después de acabar la Guerra Civil española. Y el título alude a la declaración de los rebeldes españoles de que ellos "tenían cuatro columnas que avanzaban sobre Madrid y una Quinta Columna de simpatizantes dentro de la ciudad, para atacar a sus defensores desde la retaguardia" **(19)**. Pero

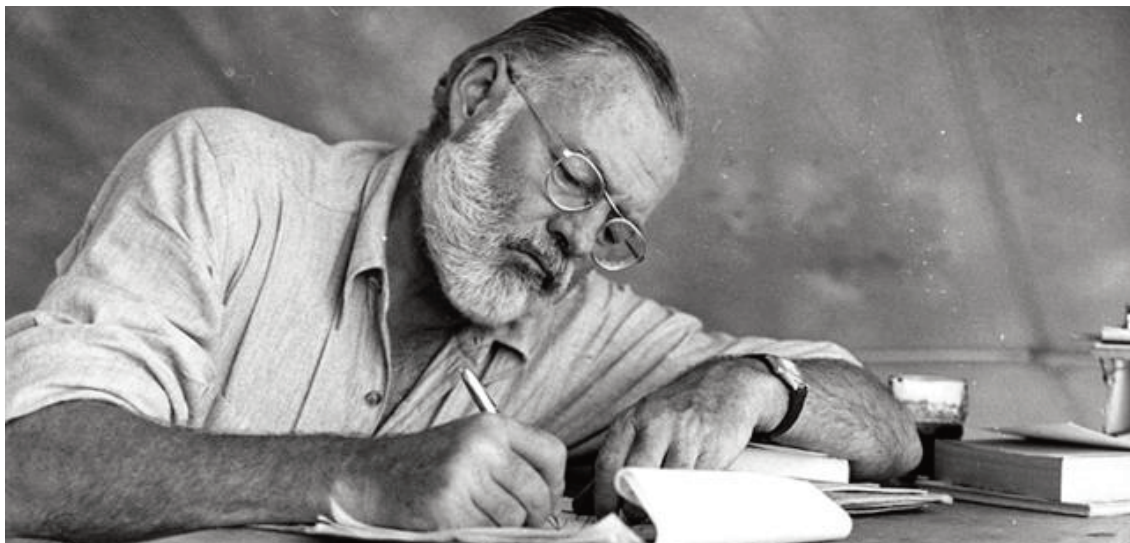
16. Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*. Madrid: Ed. Gredos.1989. pág. 189.

17. Magny, Claude - Edmonde: *L'âge du roman américain*. París: Seuil.1948. pág. 75.

18. Más adelante nos detendremos a estudiar uno de estos cuentos, *Colinas como elefantes blancos* (*Hills Like White Elephants*), para establecer un análisis comparativo entre el cine de Rossellini con la escritura de Hemingway.

19. Yusti, Carlos: *Biografía. Hemingway, un papá nada ejemplar* [www. geocities.com/SoHo/Atrium](http://www.geocities.com/SoHo/Atrium).

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Ernest Hemingway

el conflicto español también fue motivo literario en *For Whom the Bell Tolls* (*Por quien doblan las campanas*), llevada a la pantalla en 1943 por Sam Wood con Ingrid Bergman y Gary Cooper, junto a otros como Akim Tamiroff (un habitual de Orson Welles), Arturo de Córdova, Joseph Calleia, Katina Paxinou y el peculiar actor y barítono Fortunio Bonanova **(20)** y que hoy nos parece un film vetusto y periclitado que sólo tiene el interés del exótico reparto, la calidad fotográfica (Ray Rennahan) y la banda sonora musical (Victor Young y Walter Kent para las canciones adicionales). Según Carlos Yusti, a juicio de muchos, incluso de su autor, es su obra maestra. "Dicen que cuando uno ha cumplido los cuarenta años debería saber lo suficiente y poseer la pasta necesaria para escribir una buena obra", declaró Hemingway en vísperas de su publicación. "Y yo creo que ésta que he escrito ahora lo es." **(21)**

No obstante *Por quién doblan las campanas* también ha sido su obra más polémica. De un lado está la opinión de los propios republicanos españoles, quienes estimaron que no presentaba su causa como ellos lo hubieran deseado y, del otro lado, la de los críticos, que consideraban esta novela entre las obras menores de Hemingway al juzgar como irreales a sus personajes principales, además de valorar negativamente la descripción sobre la Guerra Civil española como retórica y superficial. En un ensayo publicado en la revista inglesa *Horizon*, bajo el título *The Best and the Worst* (*Lo Mejor y lo Peor*) Robert Penn

20. Sobre este artista singular hay un interesante texto de Guillermo Cabrera Infante: *Cine o Sardina*. Madrid: Alfaguara. 1997. págs. 120-124.

21. Yusti, Carlos: Op. cit.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Warren evalúa el mundo de Hemingway cargado de violencia, ya se trate de violencia sexual o a causa del alcohol, como en *The Sun Also Rises* (*Fiesta*, 1926), o de la azarosa violencia de la guerra, como en *Adiós a las Armas* y *Por quién doblan las campanas*, o de la violencia del crimen, como en su cuento *Los Asesinos* (*The Killers* [22]) y *Tener y no Tener*. Respecto a sus personajes, los reúne en dos categorías, con algunas pequeñas variantes: el hombre violento y el hombre desvelado, que no son símbolos enfrentados, sino complementarios, pues ambos representan fases de una misma búsqueda de un sentido o razón de ser de la existencia. "El hombre desvelado es el hombre que medita en el caos, en la nada. El hombre violento es el hombre que adopta una acción adecuada a la realización del hecho de la nada. Y la situación típica es el amor, con un poco de bebida, sobre un fondo de nada, de una civilización que se ha desmoronado, de guerra o de muerte" (23). Así pues, los antihéroes de Hemingway, concluye Penn Warren, alcanzan dignas derrotas al preservar sus propias convicciones. Sus mejores obras muestran al héroe luchando solo frente a las adversidades: bien sea con la muerte o con situaciones límites para encontrarse y así autoafirmar la realidad de su ser.

Sus trabajos fueron reescritos y corregidos en varias ocasiones, hasta conseguir un estilo propio a base de una cuidadosa selección y omisión: en las narraciones de Hemingway podemos encontrar descripciones de conductas de los personajes en detrimento de la propia psicología de los mismos. Hay una clara voluntad de mostrar el simple comportamiento, la manifestación externa. Pero los hechos están expuestos tratando de anular la omnipresencia o multiperspectiva narrativa con objeto de ceñirse a la mirada física del narrador. En este sentido, tampoco nos extraña que el cine haya ejercido una importante influencia sobre los escritores de la generación de Hemingway. Una prueba de ello la encontramos en las propias declaraciones del escritor norteamericano, al preguntarle sobre sus puntos de referencia, donde mencionaba a Tintoretto, Brueghel, Goya, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, etc.: "He incluido pintores porque yo aprendo a escribir también en los pintores. Usted se preguntará cómo sucede eso. Pero explicarlo también nos llevaría un día entero" (24). Por tanto, esa mirada del propio narrador, curioso por los hechos, no hace más que reflejar los signos de una realidad experimentada y filtrada en sus detalles sig-

22. El cuento de Hemingway fue llevado a la pantalla por Robert Siodmak, con el mismo título, en 1946 y en España se llamó *Forajidos*.

23. Yusti, Carlos: Op. cit.

24. Plimpton, George: *En otro país: "Una entrevista con Ernest Hemingway"*, Buenos Aires: Estuario, 1968. trad. de Miguel Briante y Roberto Guareschi.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Ernest Hemingway

nificativos. Hemingway hace lo mismo que un periodista: ofrece un punto de vista que pretende ser aparentemente neutral frente a unos hechos que son reflejados para generar una comprensión de la realidad. Mientras que en la objetividad del *nouveau roman* francés "la mirada es el acontecimiento" **(25)**, es decir, la conciencia se reduce a la mirada, en la novela norteamericana de posguerra existe una clara relación entre la conciencia y la mirada.


Tal gesto creativo podemos apreciarlo en uno de sus cuentos preferidos, probablemente uno de los más emotivos y brillantes: *Hills Like White Elephants* (*Colinas como elefantes blancos*) **(26)**. El escritor y periodista norteamericano empleaba en sus relatos cortos, de forma sistemática, la *focalización externa*. En el cuento *Colinas como elefantes blancos* **(27)** (*Hills Like White Elephants*) narra la espera de una pareja norteamericana en una estación ferroviaria ubicada en el Valle del Ebro (se infiere, por los escasos datos aportados, que son correspondientes de prensa en la Guerra Civil). A lo largo de casi cinco páginas plantea una mínima situación narrativa: el hombre trata de convencer a su

25. Pingaud, Bernard: *La antinovela*. Buenos Aires: Carlos Pérez. 1968. pág.42.

26. En el prefacio de la compilación de cuentos *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (*La Quinta Columna y los primeros cuarenta y nueve Cuentos*, 1938) el escritor lo señala como uno de sus favoritos, junto a *La corta y feliz vida de Francis Macomber*, *En otro país*, *Las nieves del Kilimanjaro* y *Un lugar limpio y bien iluminado* o *La Luz del mundo*. Ver en *Els primers quaranta-nou contes*. Edicions 62 i la Caixa. Barcelona.1989. pág.13. Traducción de Jordi Arbonès.

27. Hemingway, Ernest: *Cuentos* (*The First Forty-Nine Stories*). Lumen. Barcelona. 2007. Traducción de Damián Alou.

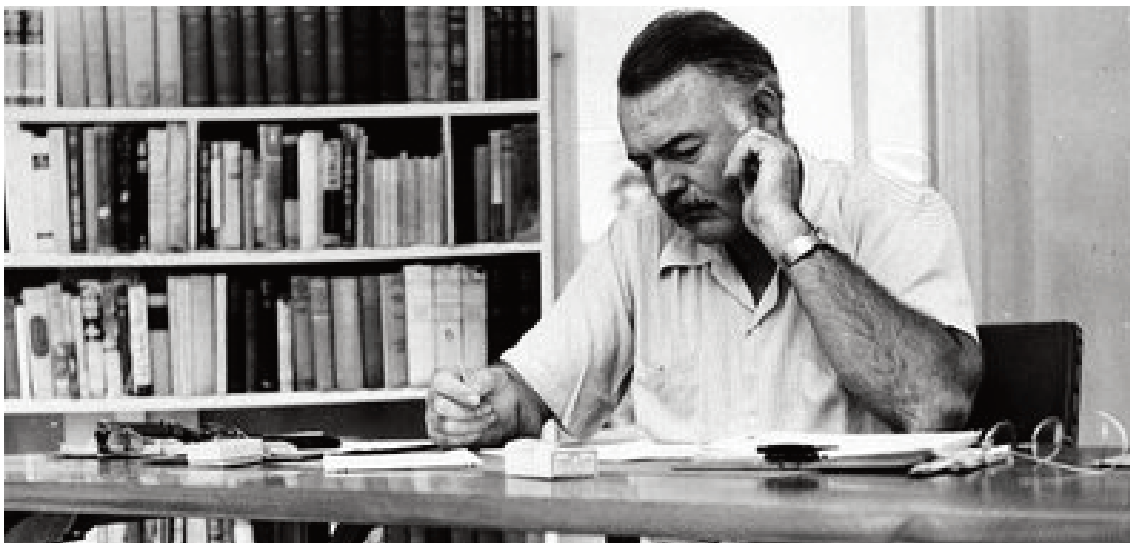
CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



novia para que aborte con la técnica de la aspiración. La joven está dispuesta a realizarse la operación si con ello se pudiera recuperar la relación sentimental. Pero advierte que ya no hay vuelta atrás. El hombre está demasiado preocupado porque la joven aborte y no tanto por restablecerla. Estas descripciones se realizan de forma objetiva porque nunca sabemos lo que piensa la pareja. Sólo a través de lo que dicen, de los pequeños gestos, así como de los objetos y una serie de rápidos trazos del paisaje que tienen a su alrededor podemos interpretar la acción interna del relato. En realidad, es como si el propio narrador estuviera junto a ellos. Con ayuda de pocos elementos, el sujeto de la enunciación siembra una serie de significantes que contribuyen a articular la narración. Veamos un fragmento para ilustrarlo con claridad:

- "- La verdad es que se trata de una operación de lo más simple, Jig – dijo el hombre-. Ni siquiera puede decirse que sea una operación. La chica miró al suelo, donde se apoyaban las patas de la mesa.
- Sé que no te afectará, Jig. No es nada, de verdad. Es solo para dejar que entre el aire.
- La chica no dijo nada.
- Iré contigo y estaré todo el tiempo a tu lado. Tan solo deja que entre el aire y luego todo es perfectamente natural.
- ¿Y qué haremos luego?
- Luego estaremos bien. Igual que estábamos antes.
- ¿Qué te hace pensar eso?
- Eso es lo único que nos preocupa. Es lo único que nos hace infelices. La chica miró la cortina de tiras, extendió la mano y cogió dos de las tiras.
- ¿Y crees que luego todo irá bien y seremos felices?
- Sé que lo seremos. No debes tener miedo. Conozco a muchas personas que lo han hecho.
- Y yo –dijo la chica-. Y luego han sido muy felices.
- Bueno –dijo el hombre-, si no quieres no tienes que hacerlo. No te obligaría a hacerlo si no quisieras. Pero sé que es algo de lo más sencillo.
- ¿Y lo quieres de verdad?
- Creo que es lo mejor. Pero no quiero que lo hagas si realmente no quieres hacerlo.
- ¿Y si lo hago serás feliz y las cosas serán como antes y me querrás?
- Te quiero ahora. Sabes que te quiero.
- Lo sé. Pero si lo hago, ¿entonces podré volver a decir que las cosas son como elefantes blancos y que a ti te guste?" **(28)**

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Ernest Hemingway

Así pues, con un estilo conciso y cotidiano, contagiado por las escrituras periodísticas, Hemingway plantea una mínima situación dramática. En este caso la mirada de un paisaje natural (las colinas nevadas) se convierte aquí en un signo expresivo de los propios sentimientos que tiene la joven sobre su relación: convierte las montañas de nieve en una figura viva, como si fuera una evasión, una fantasía lúdica propia de una niña que transforma la realidad en una imagen figurativa. Este gesto convierte a la mujer, por unos momentos, en una persona aparentemente ingenua. Pero hay otro gesto y otros objetos transformados en rasgos semánticos de un personaje femenino más complejo y maduro:

“La chica miró la cortina de tiras, extendió la mano y cogió dos de las tiras”

Los ademanes de la mujer sugieren un instante de reflexión, de duda acerca del futuro de su relación amorosa. El desvío de la mirada hacia el suelo donde se encuentran las patas de la mesa y el hecho de agarrar dos ristras de la cortina nos permiten deducir que la chica no tiene muy claro que el aborto sea la solución a los problemas de la pareja.

Ya en las últimas líneas parece resolverse el conflicto mediante la misma técnica narrativa: la *focalización externa*. Con pinceladas muy escuetas se nos sugiere que la ruptura sentimental ya es definitiva. A través de frases telegráficas y simples, con un destacado empleo de paralelismos, una depurada escritura que evita el lirismo o las palabras abstractas se esfuerza en que

28. Hemingway, Ernest: Op. cit. págs. 332-333.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



éstas sean escuchadas, expresadas como si fueran transcritas de la realidad. En el fragmento hay un hábil uso de la repetición y un ameno contrapunto verbal que sirve para someter emparejamientos o yuxtaposiciones de contrarios sobre las mismas palabras. La escritura de Hemingway es concisa y su posición temporal, el *presente simultáneo*, desde la acepción genettiana **(29)** favorece la impresión de estar presenciando los hechos conforme nos los va narrando. El lector ignora lo que puede pasar a continuación porque no existen datos premonitorios para inferirlos. Por otro lado, en ningún momento se obvia la separación entre ellos. Todo es expuesto mediante datos objetivos y elementos que el narrador tiene a su alcance, con objeto de transmitir una cierta objetividad a los hechos narrados. La manifestación del narrador implícito en la diégesis es nula y, por tanto, la neutralidad del sujeto de la enunciación lo convierte en una instancia alejada de los hechos narrados. Estudiemos su resolución:

"La mujer salió de entre la cortina con dos vasos de cerveza y los colocó sobre los posavasos de fieltro.

- El tren llegará en cinco minutos.
- ¿Qué ha dicho? - preguntó la chica.
- Que el tren llegará en cinco minutos.

La chica dirigió una jovial sonrisa de agradecimiento a la mujer.

- Será mejor que lleve las maletas al otro lado de la estación -dijo el hombre. Ella le sonrió.

- Muy bien. Luego vuelve y nos acabaremos la cerveza.

El hombre levantó las dos pesadas maletas y rodeó la estación hasta las otras vías. Miró hacia donde se perdían las vías, pero no pudo ver el tren. Bebió un anís en la barra y miró a la gente. Todos esperaban sensatamente el tren. Salió por la cortina de tiras. La chica estaba sentada a la mesa y le sonrió.

-¿Te encuentras mejor? -dijo él.

- Me encuentro bien -dijo ella- No me pasa nada. Me encuentro bien."

(30)

El lector ha recogido algunos signos que ayudaban a pensar en el distanciamiento de la pareja. Desde el momento en que la novia se dispone a caminar, por unos momentos, a lo largo del andén, la mirada de la joven se pierde por los campos y árboles de la ribera del Ebro. También observa el otro lado del

29. Genett, Gérard: *Figuras III*. Ed. Lumen. Barcelona.1989. pág. 274.

30. Hemingway, Ernest: Op. cit. págs. 240-241.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI




Ernest Hemingway

río donde se alzan las montañas y la sombra de una nube que se estira a través del campo de cereales. Este primer apunte del alejamiento de la novia de su compañero se deduce no sólo por la acción física: hay que entrever cómo se crea un signo cuyo peso dramático revierte sobre el propio desenlace. Sólo a través de un dato objetivo y real (las nubes estirándose y cerniéndose sobre el paisaje) el narrador implícito insinúa muy sucintamente el estado confuso de la joven: su mirada perdida hace pensar al lector en el incierto futuro del personaje femenino.

Del mismo modo, podemos extraer las inferencias en el párrafo de arriba. Esta vez, obligados por la proximidad del tren, deben llevar las abultadas maletas al otro lado del andén. El joven se apresta a hacerlo por el hecho de encontrarse incómodo tras la tensa conversación anterior. Sin embargo, la novia le pide que cuando termine de dejar las maletas vuelva a acercarse, con la pacífica intención de relajar las cosas tomándose la cerveza. Pero él no hace caso y en lugar de ello se dirige al bar para tomarse otra copa de anís. Ahora, la mirada de él se dirige a la gente que espera al tren y, finalmente, decide quedarse en medio de la cortina de caña mientras la novia está sentada junta a la mesa sonriéndole. La pregunta del joven norteamericano es reveladora, al sospechar que el fin de la relación sentimental está cerca. La chica resta importancia a la situación pero esa separación física reflejada en las últimas líneas supone una nítida mostración (los relatos de Hemingway son muy visuales y éste en concreto bien podría parecer un guión cinematográfico) de cuanto bulle en el interior de los personajes. En suma, parece que, sin abandonar la realidad, pegándose literalmente a ella, todo el relato devuelve la mirada íntima, profunda de los personajes. Nos encontramos, por tanto, ante un realismo ob-

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



jetivo donde es el testimonio del observador (escritor y director, Hemingway y Rossellini respectivamente) quien recoge la mirada de unos personajes de unos gestos que no van mucho más allá de sus propios actos y del marco en que se mueven: sin intermediar ni transformar la realidad, sino más bien representándola para que acceda el lector-espectador a una revelación.

4. UNA MIRADA SOBRE LA CIUDAD FANTASMAL.

Rossellini decía que necesitaba "ver a las personas y las cosas de cada lado, debo poder servirme del corte, de la elipsis y del monólogo interior. No para hacer, para entendernos, lo mismo que Joyce, sino aquello que hizo Dos Pasos" (31). En este sentido, el realizador de *Paisà* cuestiona seriamente la acumulación dramática de hechos narrativos con el fin de llevar a cabo una nueva forma de transmitir emoción en el relato. Para ello destinaba la estructura narrativa a la convergencia de un punto culminante que proporcionara una revelación o recogiera la captura de instantes de la realidad bruta a través del concepto de *attesa* o espera. En ambas situaciones parece que a Rossellini sólo le interesaba mostrar los hechos. El devenir de sucesos adquiere un sentido pero sin ser instrumentalizado por una preparación dramática donde se pueda gobernar la forma narrativa. Bazin lo explica muy bien: "...los hechos se suceden, y la mente (del espectador) se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia." (32)

Así, el espectador asume un doble papel en la visión de las imágenes. Por un lado, experimenta los acontecimientos de forma emocional. Por otro, la presentación de las imágenes revierte en el espectador en algo parecido a lo que Genette explica sobre la descripción en Proust:

"Es una actividad intensa, intelectual y a menudo física, cuya relación es, a fin de cuentas, un relato como cualquier otro (...), la descripción se transforma en narración y el segundo tipo canónico de movimiento -el de la pausa descriptiva- no se da en ella, por la sencilla razón de que la **descripción es en ella cualquier cosa menos una pausa del relato.**" (33)

31. De Angelis, R.M.: "Rossellini Romanziere", *Cinema*, nº 29, diciembre 1959.pág.356.

32. Bazin, André: op. cit. pág.310.

33. Genette, Gérard: *Figuras III*. Lumen. Barcelona. 1989. pág.160. La negrita es mía.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Paisà

Me interesa, pues, subrayar estas últimas palabras dado que definen de forma muy parecida la práctica operada por Rossellini en el episodio de Florencia. Esa mirada fotográfica “en presente” permite seguir la acción sin establecer una relación causal entre una y otra. El carácter eventual de los hechos presentados favorece esa impresión de inmediatez y espontaneidad. Para ello, se crea un punto de vista donde el saber, así como el ver, del narrador sea equivalente al del espectador. La cámara seguirá los acontecimientos a una prudente distancia (hay un gran predominio de planos medios y generales en el episodio) sin que se delate su presencia, con el fin de no obviar la naturaleza profílmica que tiene el aparato de registro visual.

El episodio de Florencia está presentado desde el punto de vista de un narrador implícito que describe las vicisitudes sin intervenir en la diégesis, de tal modo que el espectador tiene una visión de los hechos próxima a un realismo objetivo por la ausencia de una explicación dramática (véase el carro de la Cruz Roja que lleva a un herido o a un cadáver; nunca sabremos más de ello). La absoluta omisión de recursos tales como los contraplanos o la presentación visual de las deflagraciones o los disparos no sólo han evitado la espectacularización visual de las imágenes sino que además su presencia hubiera roto la mirada neutral del narrador, compartida a su vez con el espectador.

¿Pero qué es lo que se mira? Para responder a la pregunta detengámonos en la secuencia en la que Massimo (Renzo Avanzo) y Harriet (Harriet White) se encuentran con dos oficiales ingleses dentro de los jardines de Boboli. En un plano general corto, vemos subir por el parque a los protagonistas. Una panorámica corta hacia la derecha los lleva hacia el puesto militar inglés. Cuando Harriet

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



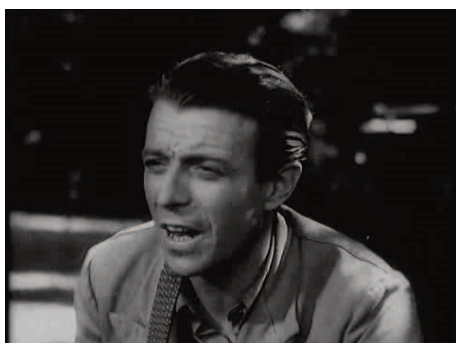
y Massimo alcanzan a los oficiales, se detienen y aquél le indica a su amiga el lugar donde se encuentra su casa. Pero nosotros, los espectadores no vemos la perspectiva de ambos. Acto seguido, y con sólo seis planos Rossellini resuelve una conversación **(34)** entre Massimo y los dos militares. A lo largo de dicha escena, hay una alternancia de planos medios frontales de los ingleses con primeros planos de Massimo. Mientras un oficial le pasa los prismáticos a nuestro protagonista aquél no deja de mirar el horizonte y a los pocos segundos le pregunta a su compañero militar (que está junto a él dentro del mismo encuadre) si el *Baptisterio* es lo que se encuentra al lado de la iglesia que está viendo enfrente. Pero el espectador no accede a esa mirada del personaje británico. El plano medio de los dos oficiales se mantiene y seguimos en la *ocularización cero*: el encuadre está tomado desde el punto de vista del narrador y no desde Massimo. Entonces el oficial interpelado responde con un tono flemático que le gustaría hacer una fotografía ya que le recuerda a una de sus catedrales. Massimo continúa observando por los prismáticos y el militar que se los había prestado gira la cabeza en señal de recuperarlos. El protagonista termina con ellos y al tiempo que se los devuelve le pregunta a qué esperan sus tropas para tomar la ciudad. El oficial británico responde, dirigiéndose a Massimo, que "la situación es confusa. Mañana, quizás...". Una vez que ha terminado de contestar, se gira para volver la vista hacia la ciudad. Sin embargo, el público sigue sin ver nada de lo que ven los personajes. Massimo, en un primer plano (la mirada es producto del narrador), advierte a los militares que los alemanes ya se habrán retirado. Volvemos al plano medio que habíamos visto previamente a la imagen aislada del protagonista. El oficial le responde, dirigiéndose a Massimo que "eso no es asunto nuestro" y, tras observar el británico durante un instante el horizonte (el público continúa sin ver la perspectiva del soldado), vuelve a interpelar a éste si el Ponte Vecchio está protegido por los partisanos. A lo que contesta Massimo (en un nuevo primer plano) que no lo sabe. Pero también aprovecha para preguntar al oficial si creen que los alemanes van a destruir la ciudad entera. En el último plano medio frontal de los dos oficiales (en idéntico emplazamiento de la cámara al de los anteriores planos medios) escucharemos la respuesta irónica del otro soldado inglés dirigiéndose a Massimo: "Ya han destruido media Europa". Seguidamente, este comentario es respaldado por su compañero, que aparta los prismáticos, compadeciendo a los alemanes al manifestar:

34. Es importante destacar que la conversación detallada en esta página se lleva a cabo en inglés. Por un lado, proporciona una situación más realista y por otro, presenta esa mirada multicultural específica del cine rosselliniano y que tanto en este film como en su trilogía de la soledad (según término acuñado por Gianni Rondolino en su monográfico sobre el cineasta romano: *Roberto Rossellini*. Utet. Torino. 1989), producirá conflictos comunicativos.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI

"¡Pobres alemanes! ¡Siempre hacen lo que no deben...! ¡Por eso están perdiendo la guerra!"

El último plano de la escena descrita vuelve a ser un plano general corto, o sea, tal y como había comenzado la conversación, aunque esta vez sirve para anticipar la próxima escena: Massimo se encuentra, respecto a los oficiales, en primer término y al fondo (a la derecha de la imagen) reconocemos a Harriet que está hablando con un *brigadiere*.



Paisà

Así pues, esta pequeña escena permite sacar varias conclusiones al espectador. En primer lugar (de orden discursivo) puede comprobarse la relajada actitud de los oficiales británicos frente a la dramática situación que atraviesa la ciudad de ser completamente liberada. Sin embargo, éstos parecen preocuparse más por reconocer los monumentos urbanísticos que por averiguar la situación bélica. En segundo lugar, no hay ningún instante en que el narrador ofrezca al espectador la mirada diegética de los personajes (35). El conocimiento de los hechos

35. Hay una escena de similar planificación poco después: cuando nuestros protagonistas se encuentran, en una terraza, a un militar veterano observando los ataques de los alemanes y de los partisanos. Pero, igualmente, el público no tendrá acceso ni a su propia mirada, ni a la de Massimo. No existe una alternancia de sus rostros con los planos subjetivos de éstos.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



lo comparte el narrador con el espectador. Pero dicho saber (de la instancia narradora) no es en absoluto superior. La mostración de los acontecimientos en su propio discurrir hace imposible su anticipación. No existe, pues, un conocimiento pleno por parte de quien relata los hechos. El mundo creado es incierto, reducido al mismo campo visual de las propias circunstancias. Así como en el cine clásico se formaliza una diégesis definida y omnisciente, advertimos en *Paisà* un paisaje narrativo impreciso y limitado. Con ello, parece decirnos el narrador que no hay posibilidad de contemplación de la ciudad como mirada placentera y espectacular. Porque miradas las hay pero significativamente las encontramos en los avatares de los desplazamientos de nuestros protagonistas. Y el paisaje urbano se integra con las figuras humanas como una forma de proyección de éstas que trasciende a la mera representación realista de los hechos. Existe una sobredimensión discursiva precisamente derivada de esa mirada imprecisa provocada por las imágenes descritas. Esta proyección más simbólica obedece a la transferencia de las imágenes a la misma realidad.

Lo que se mira, entonces, son los hechos, las propias situaciones de los personajes en su inmediatez y la ciudad será contemplada en el trayecto de los personajes. De manera que ese telón de fondo o *background* está fusionado con el devenir de los protagonistas. Nunca está expuesto como elemento escenográfico decorativo que contribuye a situar la *diégesis* narrativa. Entre otras cosas porque se nos describe una ciudad laberíntica, fantasmal y abstracta. La mirada que tiene el narrador es compartida por el espectador a través de unos personajes que se van encontrando los espacios un poco por casualidad. Pero éstos se encuentran integrados con el propósito de cobrar unas resonancias que parecen ir mucho más allá de la propia realidad expuesta. Guarner lo ha definido en términos literarios muy elocuentes:

"Este proceso creador no es nuevo; se ha convertido en un patrimonio del arte moderno después de la revolución operada en la novela por Cervantes por una parte y por Stendhal, Balzac y Flaubert por otra. El célebre pasaje de *Le Père Goriot* (1834) en el que se describe el carácter de Madame Vauquer da la medida de su alcance: su cara fresca como la primera helada de otoño, sus ojos arrugados, cuya expresión pasa de la obligada sonrisa de las bailarinas al duro ceño del banquero, **en fin toda su persona explica la pensión como la pensión implica su persona.**" (36)

36. Guarner, José Luis: *Roberto Rossellini*. Ed. Fundamentos. Madrid. 1985. págs 39-40.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Paisà

Esta doble figura metonímica, en la cual se proyecta el personaje a través del espacio y viceversa, permite dar una mirada integradora de los dos elementos que son inseparables en la propia narración. Una ósmosis, en suma, que facilita la creación de una realidad más allá de sus propios límites de representatividad hasta llegar a convertirse en universos simbólicos.

Empero, abundemos sobre esta cuestión en otra de las grandes secuencias del mismo episodio de *Paisà*. Al llegar los dos protagonistas a la conocida *Galleria degli Uffizi*, el narrador extradiegético empleará una serie de panorámicas de seguimiento y *travellings* para que el espectador siga con todo lujo de detalles los avatares de Harriet y Massimo. Ellos van corriendo por entre los pasillos del célebre museo a través de una sucesión de planos generales. La música emerge de forma rítmica y nerviosa generando tensión al espectador. Mientras, comprobamos cómo nuestros protagonistas, de vez en cuando, asoman la cabeza para mirar por las ventanas. Entre los pasillos se ven cajas y piezas de arte embaladas. Massimo y Harriet deciden echar una ojeada por una ventana y, por vez primera, tenemos un plano subjetivo de los personajes que nos muestra una vista parcial de Florencia. Poco después, continúan su apresurado desplazamiento hasta detenerse de nuevo en otra ventana. Massimo se pone a mirar la situación de la ciudad y la joven se entera por su amigo de que han volado todos los puentes (aunque no los veamos, de este a oeste son: puente de Vittoria, Vespucci, alla Carraia, S. Trinitá, alle Grazie, S. Niccoló, G. Da Verrazano). Los dos protagonistas oyen algunos sonidos inquietantes y se dirigen al otro lado del pasillo para comprobar el origen de los mismos. Entonces tenemos una de esas imágenes en las que, como señala José Luis Guarner, parece que

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



nos encontremos "...ya en un mundo paralelo a lo Borges, en el corazón de lo fantástico sin haber salido del más estricto realismo." (37) Nos referimos al plano general de la *Plaza de la Signoria* visto desde el punto de vista del narrador implícito y compartido por los personajes y el espectador. Para evidenciar esa coincidencia del narrador implícito con los protagonistas se efectúa una enérgica panorámica vertical de la *Torre d'Arnolfo*, perteneciente al *Palazzo Vecchio*, hasta Harriet y Massimo asomándose con precaución. La cámara hace un segundo movimiento, sucesivo al anterior, en *travelling* hacia adelante y pasando por encima de las cabezas de los dos protagonistas para ver con más claridad la ocupación nazi. Es una imagen tan siniestra como otras que desfilan en el último tramo del episodio: una pareja de militares nazis circulando por la desierta *Piazza San Giovanni*, frente al *Baptisterio* y junto al *Duomo*: es el único signo de vida y sus movimientos mecánicos los convierten en seres inhumanos y fantasmales; una avenida vacía de ciudadanos pero transitada por un único vehículo militar alemán; un carro de la Cruz Roja llevando a un herido o un cadáver transportado por cuatro portadores; la garrafa moviéndose en el cruce de dos calles; o toda la escena del fusilamiento de los fascistas. El carácter siniestro de todas estas imágenes obedece al horror, a la emergencia de aquello que estaba reprimido (en este caso por el espectador que acababa de sufrir en sus carnes la guerra) y ante la extrañeza que suscita su misma familiaridad o reconocimiento popular. En este sentido, estamos muy próximos a la noción freudiana de lo siniestro (*Unheimlich*) que Eugenio Trías (38) establece a la hora de Hermanarla con la teoría kantiana: de la sublime belleza como límite de lo soportable, cuando se cruza el umbral de la armonía estamos en lo doloroso: la hermosa ciudad de Florencia ahora vacía se convierte en una imagen inquietante, en una mirada perturbadora, incómoda.

Un ejemplo de la visión expuesta arriba lo tenemos cuando Massimo informa al vecindario (39) de un inmueble sobre la situación de la contienda. Recordemos, además, que los vecinos de esta población urbana viven ocultos en sus casas compartiendo sus angustias y temores en los rellanos y portales. Dicha escena está presentada (en una nueva panorámica vertical de seguimiento) con carácter de provisionalidad, prácticamente del mismo modo que todas las situaciones del episodio. Parece que todo sucede por azar. Lo interesante de esta descripción, sin embargo, es la formalización visual de una imagen la-

37. Guarner, José Luis: Op. cit. pág. 39.

38. Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Taurus. Barcelona.1998.

39. En esta escena tuvo su primera aparición en el cine la actriz y mujer de Federico Fellini: Guilietta Masina. Kezich, Tullio: *Guilietta Masina (La Chaplin mujer)*. Valencia: Fundación Municipal de Cine - Fernando Torres. 1985. pág. 25.

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI



Paisà

tente en la que detrás del rostro externo de esta ciudad fantasmagórica pueden aflorar, en cualquier momento, sus propias vísceras o entrañas. Tal es el caso de los últimos planos del episodio. En medio de una desértica plaza, de repente emerge, entre los edificios, un nutrido grupo de partisanos capturando a tres fascistas por haber disparado a uno de los suyos. La detención de los fascistas se ha llevado a cabo en un vivo *travelling* lateral, arropada con las notas musicales graves de Renzo Rossellini. Estas últimas imágenes del episodio ilustran el cariz trágico de la escena por el impacto emocional ya que la situación está expuesta en toda su inmediatez. Pese al empleo de efectos dramáticos (verbigracia la banda sonora y el desplazamiento del *travelling*) el espectador tiene la fuerte sensación de experimentar una vivencia directa. Ello se ha producido gracias al montaje sintético y mediatizado por una voz enunciativa que, desde la distancia, ofrece unos hechos con toda su crudeza, de forma abrupta, seca y sin concesión alguna cara al espectador, de tal forma que llegan a transpirar veracidad por las prácticas documentales. Un final que guarda enormes similitudes con el último episodio del filme.

Si el relato que hemos estudiado arranca de forma pausada, la clausura se caracteriza por su intensidad rítmica y su fuerza dramática. El predominio de los planos medios y generales, así como el recurso de un montaje que anula cualquier alternancia de contraplanos contribuye a una temporalización visual próxima a la que equivaldría la impresión real e inmediata de los hechos, aun-

CARPETA ROBERTO ROSSELLINI

que también deriva de ello su exposición sin que, aparentemente, parezcan estar manipulados visualmente. No debemos olvidar tampoco las numerosas elipsis u omisiones de información narrativa que activan al espectador a reinterpretar los hechos para reflexionar y concentrarse en lo esencial. Pero, también, se ha procurado adoptar y construir una mirada que no esté integrada en el universo de la ficción, sino que sea una instancia, ajena a ésta, que se desmarque con distancia de los acontecimientos sin que proporcione un saber superior (omnisciente) al del espectador ni tampoco sancione los acontecimientos ni a los personajes. Para ello apela a éste a que reflexione sobre una realidad edificada a base de pequeños e incompletos fragmentos. Es algo muy diferente a lo que encontrábamos en la escritura clásica donde los dispositivos extradiegéticos consolidaban una realidad sin fisuras: todo tiene una explicación y además existe una mirada sancionadora del propio conflicto.

Hemos visto, pues, a lo largo de estas últimas páginas que Rossellini cuenta pequeños sucesos de la calle. La urbe está mostrada como espacio cohesionado al ciudadano de a pie, con sus problemas de supervivencia y dignidad y el espectador debe asumir su propia realidad, reconocerse y proyectarse en el "espejo" de la pantalla cinematográfica. Pero los escenarios en Rossellini no tienen un valor referencial sino que, como hemos visto, los trasciende a nivel connotativo de la propia realidad histórica. Dicha mirada ha sido llevada a cabo gracias a una narración objetiva para obligar al espectador a asistir, a sufrir y compartir las acciones de los personajes al mismo tiempo que el narrador. Al aplicar la *ocularización cero* o *nobody shot* obliga a prescindir del plano-contraplano, así como del *raccord* y otras estrategias propias del Modo de Representación Institucional. Rossellini, por tanto, se aleja de las descripciones psicológicas de los personajes (del mismo modo que lo hace Hemingway en el cuento analizado) gracias a las descripciones y a los rápidos trazos narrativos. Por todo ello podemos afirmar que *Paisà* se inscribe, por derecho propio, en el cine moderno y Rossellini se define como cineasta preocupado por defender aquello que Camus postulara en *L'homme révolté*: hay más cosas en el hombre dignas de admiración que de desprecio.

